

Katharina Niemeyer

Arte – vida: ¿Ida y vuelta? El caso del estridentismo

«El estridentismo es una razón de estrategia. Un gesto. Una irrupción», declara Manuel Maples Arce a finales de 1922.¹ Dos años más tarde, Arqueles Vela expone: «El estridentismo ha sido y es una actitud rebelde», y prosigue: «El vocablo de la poesía nueva hay que hojearlo en el diccionario de la emoción y en esa síntesis que somos de una nueva etapa intelectual». ² Y a finales de 1926, en su *El movimiento estridentista*, Germán List Arzubide define el estridentismo como el «único movimiento revolucionario-literario-social de México» (List Arzubide 1926: «Colofón»). Algo después, en una «Conferencia sobre el movimiento estridentista» sustentada entre 1927 y principios de 1928, empero concluye: «Sentir la poesía [...] Ser finalmente todos la poesía. Ese ha sido el mejor regalo que le hemos dado los estridentistas a México» (List Arzubide 1987: 120).

La diversidad de estas autodefiniciones estridentistas no es casual ni accesoria. Al contrario, apunta hacia un rasgo esencial de este movimiento de vanguardia: hacia el carácter dinámico de su concepción y su práctica de las relaciones entre arte y realidad extraartística. En general, el intento vanguardista de cambiar la posición y función de lo estético frente a los otros ámbitos sociales institucionales que se diferenciaron en el proceso de la modernidad, se sustrae a las conceptualizaciones fáciles. Es así como, por ejemplo, la tantas veces citada fórmula de la reconciliación entre arte y práctica vital deja de lado no sólo el hecho de que las reivindicaciones de poder extraartístico de la vanguardia histórica se basan, precisamente, en la autonomía del arte con respecto a los otros campos del actuar social (Schulz-Buschhaus 1991).

¹ «El movimiento estridentista en 1922», en: *El Universal Ilustrado*, 28/12/1922; artículo recogido en Schneider (1970: 58-60).

² Citado en la encuesta de Febronio Ortega: «¿Qué significa el estridentismo?», en: *La Antorcha*, 1/11/1924; recogido en Schneider (1970: 108-112).

También olvida que la oposición anti-institucional de la vanguardia afirma, en muchos casos, el mismo sistema subyacente a la llamada institución arte (Jurt 1995), y que su posición contestataria frente a la modernidad –manifestada, entre otros, en el intento de cambiar las relaciones entre el arte y los otros campos sociales– no es sino la otra cara y una parte activa del proceso de la modernidad (Klinger 1995), susceptible, por lo tanto, de cambiarse según las necesidades históricas –y entre ellas su propia situación– a las cuales quería responder. Todo ello hay que tener en cuenta al estudiar, en lo siguiente, el estridentismo con respecto a sus modelizaciones de la relación estética-epistemológica tanto como sociológica entre literatura/arte y realidad extraartística.

La intención de proyectar una nueva relación, específicamente «estridentista», entre poesía y realidad fáctica destaca ya en *Actual no. 1*, el manifiesto de Manuel Maples Arce publicado a finales de 1921.³ Pero ello no significa que el concepto de la nueva poesía, aquí casi sinónimo de «literatura», que Maples Arce exige en nombre de «la vanguardia actualista de México» (0, XIV; 162, 168), resulte completamente incompatible con nociones poetológicas y sociológicas ya establecidas en el campo literario. Es así como Maples Arce proclama, en un gesto ruptural, un arte a-mimético –creación, no copia (I; 163)–, pero lo basa en la ya tradicional estética del genio y, particularmente, el paradigma romántico de la poesía como autoexpresión del individuo,⁴ «transmisión» de un estado de emoción «incohercible» (I; 162). Y relativiza su renuncia a la *imitatio naturae* al relacionar la poesía –y el arte en general– con la tarea de «exaltar [...] la belleza actualista de las máquinas» y, en general, «toda esta belleza del siglo» (IV; 164). Aparte de la ya obvia orientación hacia el futurismo, que así predomina sobre las tendencias creacionistas, ello implica la vuelta a la función re-presentativa de la

³ Los manifiestos estridentistas se citan según Schwartz (1991: 162-177), entre paréntesis se indica primero el número del apartado, después la página. Una reproducción fotográfica del manifiesto se halla en el apéndice de Schneider (1970), donde se recoge abundante material fotográfico y pictórico de/sobre el estridentismo.

⁴ Sobre la noción de individuo –sujeto empírico– elaborada por el Romanticismo en oposición a la concepción del sujeto transcendental desarrollada en la Ilustración, y la importancia de esta noción para los movimientos contestatarios a la modernidad dominante cfr. Klinger (1995: 105-154).

literatura con respecto a algo que supuestamente la precede: la realidad extraliteraria. Lo que resulta novedoso es que ahora se expone esta referencia del arte a la realidad como rasgo específicamente moderno, cifrando la realidad en la actualidad inmediata, en los fenómenos del mundo técnico y social moderno (Meyer-Minnemann 1982). Es decir, precisamente la reivindicación de modernidad literaria, de «vanguardia actualista», que Maples Arce todavía entiende en el sentido decimonónico de la obligación «modernista» del arte para con el desarrollo social,⁵ implica cierto re-curso a la mimesis poco antes rechazada en nombre de este mismo concepto. La exigencia de un arte cosmopolita –negación de normas vigentes que trae el eco de Darío– se sustenta en un argumento parecido: en vista de la realidad cosmopolita, también el arte ha de serlo (X; 166).

Ambigua resulta asimismo la relación que el manifiesto establece, *qua* manifiesto,⁶ entre los distintos discursos literarios y no-literarios, así como las otras artes. Por un lado, Maples Arce subraya la necesidad de «fijar las delimitaciones estéticas» entre las distintas artes y de emplear para cada una de ellas sólo los elementos que le son propios, refiriéndose casi exclusivamente a la pintura/escultura y la poesía (XI, XIV; 166-168), que le resultan ser equivalentes sólo en un plano estético general y en su intento de renovación (XI). Mas por el otro lado, el manifiesto niega una diferencia sustancial entre el discurso literario y los no-literarios, como el periodístico y el publicitario (III; 163). Ya su publicación y distribución, que fusiona literatura y aviso económico –ironizado a su vez en el mismo texto («se prohíbe fijar anuncios», 162)–, señala esta subversión. La integración, a modo entre periodístico y publicitario, de la fotografía del propio Maples Arce, la continua mezcla de discursos –el panfletario, el poético,⁷ el de la publicidad y el

⁵ Este hecho es característico de los primeros movimientos históricos de vanguardia, cfr. Wehle (1982).

⁶ Sobre carácter y función del manifiesto en las vanguardias históricas cfr. Hopfe (1996: 16-26).

⁷ Este se manifiesta ante todo en la presencia llamativa de metáforas audaces –«La vida es sólo un método sin puertas que llueve a intervalos» (I; 162), «Todos los ojos se han anegado de aluminio» (IX; 166) etc.–, y estructuras de equivalencias fónicas y sintácticas así como la repetida renuncia a la coherencia sintagmática entre las frases.

ensayístico-crítico o metaliterario-, el deliberado fragmentarismo, la presencia de voces ajenas presentadas a modo del *collage* –«¿En dónde está el hotel Iturbide?» (VI; 164)–, los frecuentes neologismos y rarezas lingüísticos y, desde luego, la exuberancia de las invectivas contra la literatura, la crítica y el público burgueses, hacen otro tanto para impedir la ubicación unívoca del manifiesto.

Unívoca, en cambio, es la afirmación de la autonomía de la poesía y del arte estridentistas frente al campo de poder. Ella no sólo abre y cierra los 14 puntos del manifiesto,⁸ también se halla implícita en la insistencia en la función exclusivamente «espiritual» del arte (II, VII; 163, 165), en el continuo desdén de las expectativas del público burgués y el correspondiente éxito económico y, también, en la falta de cualquier apelación a una autoridad externa al campo literario.⁹ En cuanto tal, la defensa de la autonomía corresponde al estado del campo literario de la época y a los principios defendidos por los que dentro de éste representaban la posición dominante.¹⁰ Pero Maples Arce hace de esta defensa una estrategia vanguardista: al rechazar la literatura (mexicana) establecida por haberse «corrompido» (XIV; 168), le niega el carácter de «verdadera» literatura precisamente en nombre de sus propios principios. Así, insiste en el carácter específicamente literario de la nueva poesía a la vez que la reviste de autoridad y excelencia frente a la literatura establecida. Y esta reivindicación del carácter específicamente literario se refiere a un tipo de literatura que precisamente desde su proclamada posición autónoma pretende la usurpación de lo no-literario.

La finalidad general de toda esta exposición anticipadora de la «nueva poesía» resulta ser bastante obvia. Junto a la reivindicación de la contemporaneidad de México –y de la propia estética– con respecto a la modernidad (cfr. Meyer-Minnemann 1982: 32), se trata de cumplir

⁸ Cfr. «Mi locura no está en los presupuestos» (I; 162), «Excito [...] a los que aún no han sido maleados por el oro prebendario de los sinecurismos gobiernistas» (XIV; 168).

⁹ Para el concepto de este *appel au profane*, desarrollado por Jean-Michel Péru, cfr. Jurt (1995: 228-262).

¹⁰ Sobre el proceso de autonomización del campo literario en Hispanoamérica, que comienza alrededor de 1860, informan Ille/Meyer-Minnemann/Niemeyer (1994); una breve pero esclarecedora síntesis del carácter de la poesía dominante en el campo literario mexicano a principios de los años 20 ofrece Meyer-Minnemann (1982).

con las funciones estratégicas decisivas del género «manifiesto»: definir a su(s) autor(es) en el campo literario, legitimar su toma de posición y hacer callar a los rivales (Jurt 1995: 246 s.). Ante todo a esta conjunción se debe la orientación «bifocal» de la concepción de la nueva poesía. Ella se concibe como radicalmente «nueva» sin dejar de entenderse como intrínsecamente «poética». Al contrario, se la expone como la primera (en México) que realmente merece este calificativo. De ahí la presencia de rasgos que recogen y radicalizan postulados romántico-modernistas ideados y reconocidos como marcas de lo intrínsecamente poético y/o literario. Y de la fusión de estos rasgos con otros literariamente más «modernos» resulta un concepto de la poesía/literatura que se proyecta, pues, como la revolución del código establecido que empero no se basa en criterios ajenos al campo literario, sino se desarrolla desde dentro y con el fin, precisamente, de perfilar e imponerse como la nueva *doxa* en y para este campo y sus delimitaciones hacia fuera.

Las primeras obras del estridentismo –el poemario *Andamios interiores*, de Maples Arce, aparecido en verano de 1922, y la primera «novela estridentista», *La señorita etc.*, de Arqueles Vela, publicada a finales de 1922–, concretizan la concepción de la nueva literatura/poesía expuesta en el manifiesto. Es así como recogen el vocabulario técnico moderno y desdeñan los convencionales preceptos de la sintaxis, la lógica y la estilística en función de crear textos fragmentarios, ambiguos, impregnados de metáforas e imágenes audaces. A través de este particular uso del lenguaje, que integra marcas y elementos de discursos no-literarios en una escritura altamente poética en la cual se disuelven las posibilidades de referencia denotativa en «verdades estéticas» autónomas, los textos subrayan su carácter de obra literaria en el amplio sentido proyectado por el manifiesto. Y lo ensanchan aún más. La misma hechura de las imágenes y de su modo de yuxtaponerse evidencia que ahora sí se recogen técnicas y experiencias de otras artes y movimientos artísticos, ante todo del cine expresionista y la pintura cubista:

Y simultaneizada bajo la sombra eclíptica
de aquel sombrero unánime,
se ladea una sonrisa,
mientras que la blancura en éxtasis de frasco
se envuelve en una llama d'Orsay de gasolina.

Me debrayo en un claro
de anuncio cinematográfico.

(«Todo en un plano oblicuo», Maples Arce 1981: 38).

Es así como esta escritura logra cumplir con el complejo de funciones –poética, expresiva, creacionista a la vez que actualista en el doble sentido de literariamente avanzado y re-presentativo de la actualidad extraliteraria– que en *Actual no. 1* se asigna a la literatura estridentista. Logra transmitir «adecuadamente» –o sea, modernamente– las experiencias del Yo con la modernidad urbana y consigo mismo en cuanto sujeto identificado con estas experiencias, que son al mismo tiempo individuales y multitudinarias.

Desde *Andamios interiores* también la crítica empieza a dedicar atención, si bien bastante escasa, al estridentismo. Y *El Universal Ilustrado*, dirigido por Carlos Noriega Hope, empieza a acoger sus declaraciones, lo que significa un apoyo institucional considerable. En diciembre German List Arzubide, Salvador Gallardo y Miguel Aguillón Guzmán se afilian al nuevo movimiento y empiezan a escribir poemas estridentistas. Así pues, Maples Arce, en su balance de las actividades del estridentismo durante el año de 1922, puede hablar con cierta razón de una «falange estridentista» y de su impacto en el campo literario mexicano.

Allí, la aparición de los estridentistas significaba ante todo un cambio estructural en el sector oposicional. Su proyecto se dirigía no sólo contra la posición dominante sino también contra la dominada, representada básicamente por los jóvenes autores ligados a la Secretaría de Educación Pública, dirigido entonces por José Vasconcelos. Estos jóvenes, que ya empezaban a perfilarse como un «grupo sin grupo»,¹¹

¹¹ Cabe recordar que la «prehistoria» de los Contemporáneos como grupo literario se remonta hacia la *Antología de poetas modernos de México* (1920) y las revistas *La Falange* (1922 - 1923) y *Vida Mexicana* (1922), cfr. Gordon (1989: 1086-1088).

reivindicaban a su vez la preponderancia con respecto a la literatura oposicional, y ello basándose en argumentos en parte semejantes a los estridentistas/vanguardistas.¹² Es decir, el estridentismo introdujo una nueva posición, la de la oposición radical, que en un primer momento amenazaba ante todo la de los jóvenes alrededor de Vasconcelos, ya que les disputaba precisamente la legitimidad en cuanto oposición y representación de la literatura «a la altura del tiempo».¹³ La mayoría de estos autores se percató bastante pronto de este reto e hizo lo que pudo para relativizar y hasta negar al estridentismo su carácter vanguardista.¹⁴ En cambio, el polo dominante a todas luces todavía no se sentía muy afectado, probablemente porque simplemente no entendía la envergadura del proyecto estridentista, y asignaba a los estridentistas la posición dominada de «autores jóvenes prometedores» que pronto irían a abandonar el estridentismo, rechazado desde luego como escuela literaria «importada», «novísima» y nada «seria».¹⁵

Frente a esta táctica de neutralización y marginación, el estridentismo a todas luces buscaba defender su vanguardismo y su reivindicación

¹² Una breve exposición de sus reivindicaciones, entre ellas la de sintetizar «en su porción máxima, las primeras realizaciones de un tiempo nuevo» se halla en Villaurrutia (1924: 16-26); por lo demás, el concepto de literatura de Vasconcelos, analizado por Fell (1994), contiene varios aspectos –p.ej. el culto al genio y la intuición creadora, la actitud anti-burguesa y el desprecio del acatamiento esterilizante a las normas establecidas, el antirracionalismo, cierta tendencia al unanimismo– que en cuanto tales resultan bastante compatibles con nociones estridentistas.

¹³ Un testimonio de la oposición frente a Vasconcelos se halla en «Margen», el prólogo de Maples Arce al poemario *Esquina* (1923) de List Arzubide: «Hay un poco de susto en los interiores reaccionarios. El Continente Nuevo sigue siendo un chantage literario del expositor vanguardista y teorizante intrépido José Vasconcelos, una broma de Cristóbal Colón o una notica de la Associated Press, a pesar de los esfuerzos pugnaces del estridentismo» (Schneider 1983: 47).

¹⁴ Significativa al respecto es la reseña en «Libros y revistas», *México Moderno* 2 (1/9/1922), donde se caracteriza la lírica de Maples Arce como «importada [...] bella, además [...] romántica, también». La sección estaba a cargo de José Gorostiza, la reseña empero aparece sin firma. De manera semejante se expresa el crítico anónimo en *La Falange* 1/1/1923, sobre la novela de Arqueles Vela. Para la historia del antagonismo explícito entre estridentistas y Contemporáneos que empieza con la ya citada conferencia de Villaurrutia (1924), cfr. Gordon (1989) y Escalante (1996).

¹⁵ Cfr. las críticas recogidas en Schneider (1970: 51-57).

de poder literario recurriendo, otra vez, al medio de expresión y difusión vanguardista por antonomasia: el manifiesto. En *Actual* no. 2, redactado a principios de 1923 en Puebla por Maples Arce, List Arzubide, Gallardo y «doscientas firmas» no especificadas –o sea, presentado como obra de un auténtico colectivo–, se radicaliza la actitud contestataria estridentista. Después de exponer brevemente los rasgos del estridentismo entretanto ya conocidos, se llama a todos los estridentistas a «cagarse» en conocidas personalidades de la escena cultural poblana. Así, la actitud rebelde dentro del campo literario se traduce en la correspondiente actitud irreverente con respecto a otros ámbitos sociales, hasta entonces no involucrados en el programa estridentista: «Ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros» (Schwartz 1991: 171).

El deseado escándalo no se dejó esperar y se manifestó en acciones aún más directas, o sea, en amonestaciones y auténticas palizas, después recordadas con mucho orgullo por sus víctimas, los estridentistas.¹⁶ Y los ecos del escándalo también llegaron a la capital, donde a todas luces no aumentaron el prestigio literario del estridentismo.¹⁷ En todo caso, los estridentistas no siguieron con este tipo de acción.

A partir de principios de 1923 formaban tertulia en distintos locales, primero en el Café Europa, más conocido como el *Café de nadie*. Allí, finalmente, se les aliaron algunos de «los pintores y escultores jóvenes» apelados en el primer manifiesto. Acudieron, como bien se sabe, Diego Rivera, Fermín Revueltas, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Germán Cueto y otros. Varios de ellos originalmente habían participado en el proyecto cultural de José Vasconcelos, y su integración en el grupo estridentista coincide con su creciente distanciamiento frente a los contenidos y metas de este proyecto.¹⁸

¹⁶ También fueron celebrados, como prueba de la actitud vanguardista valiente, en círculos vanguardistas fuera de México, cfr. el comentario en *Diario de la Marina* (La Habana), 18/09/1927, reproducido en List Arzubide (1987: 126).

¹⁷ Lo deja traslucir hasta la opinión, recordada varias veces por el propio List Arzubide, de José Juan Tablada, quien siempre mostraba su simpatía por el estridentismo: «Bueno, Germán, ¿y además de hacer versos y andarse dando de palos por allá, qué otra cosa hace usted en Puebla?», cita según Bolaños (1976: 58).

¹⁸ El caso más conocido es el de Diego Rivera; para la relación entre Vasconcelos y los muralistas cfr. Blanco (1977: 97-100).

Junto al proceso de consolidación del grupo, los estridentistas publicaron textos que retoman el concepto de literatura estridentista esbozado en las obras «fundacionales». Es así como *Esquina* (1923), de Germán List Arzubide, *Avión* (1923) y *Radio* (1924), de Kin Taniya, y el poema «Las 13», de Miguel Aguillón Guzmán manifiestan, otra vez, un concepto de la poesía que emprende la extensión de sus límites tradicionales como integración de lo otro –otras artes, otros discursos y la realidad fáctica, presente en la integración de anuncios publicitarios, semifrases de alguna transmisión radiofónica, etc.–, en textos que ya por la opacidad de su lenguaje y la creación del espacio de silencio alrededor de sus versos señalan su función poética:

Aquel reloj cardíaco
despereza las 13.
La calle ensimismada se escurre en las banquetas
mientras mi corazón diluye aquel adiós eléctrico
y en tanto que bostezan las antenas del radio
[...]
y los aparadores secuestran las miradas:
«compre aquí su aparato
y oírán nuestros conciertos
–gratis–
en los periódicos».
(«Las 13», Schneider 1970: 222).

En cambio, parece que la pintura y escultura estridentistas participaban sólo de manera muy cautelosa en esta extensión de límites: los cuadros no prescinden de marcos convencionales ni intentan algún tipo de collage, pero sí la re-presentación de objetos fácticos que contradicen la tradicional jerarquía de objetos.¹⁹ Y se exhibían en cafés, en la vecindad inmediata de anuncios publicitarios y objetos cotidianos.

Con todo ello, los conceptos de literatura y arte subyacentes a las obras estridentistas se integraron ahora en una práctica artística que abarcaba también la vida en grupo, la tertulia en el café y otros tipos de actividades comunes. Pero ello no quiere decir que la vida en grupo ya

¹⁹ Es así como Alva de la Canal integra la pintura fotográficamente exacta de hojas de periódicos y anuncios en un cuadro cubista («El Café de Nadie»).

de por sí se entendiera como actividad artística. Su papel era ante todo estratégico, significaba un medio, no un fin. De ahí la autodelimitación estricta del grupo frente a las instituciones literarias oficiales: ataques contra la Academia, ninguna entrada o afiliación al recién fundado P.E.N. Club, nada de colaboración en otras publicaciones periódicas que *El Universal Ilustrado* y, lógicamente, nada de búsqueda de apoyo público por parte de los «maestros» establecidos.²⁰ Y de ahí, también, que en cuanto grupo no se practicara una escritura común, como lo sería la escritura colectiva, ni se intentara la fusión de las artes –nadie se volvió poeta-pintor o pintor-poeta etc.–,²¹ o la participación de todos en el discurso autodefinitorio sobre el movimiento. La afiliación al grupo no exigía ni comportamientos ni una existencia específicamente «estridentistas». Todos los principales integrantes terminaron sus estudios y trabajaron en oficios correspondientes y/o como escritores o artistas profesionales; sexualidad y drogas no jugaron un papel particular, o sea, excesivo; hasta la preferencia de Maples Arce y algunos otros por la vestimenta elegante se mantuvo dentro de los límites. Por consiguiente, la participación en el grupo tampoco garantizaba por sí sola el ser estridentista: para ello se había de crear o por lo menos proyectar obras estridentistas, y estas dentro del ámbito de las artes. Ninguno de los integrantes del grupo dejó de hacerlo.

Así pues, las ampliaciones que el estridentismo acababa de introducir en sus conceptos de la relación entre literatura y artes no rompían con la noción de una diferencia, si bien variable, entre el ámbito de lo estético y los (otros) ámbitos sociales. Pero sí abrían la posibilidad de integrar distintas prácticas artísticas y no-artísticas en actividades socio-culturales nuevas. En su tertulia los estridentistas idearon y/o realizaron no sólo proyectos tales como la edición de la revista *Irradiador*, no menos efímera que la anterior *Actual*, la fundación de una editorial propia, igualmente efímera, y la publicación de poemarios con portadas e ilustraciones estridentistas. También proyectaron exposiciones, veladas y *happenings*.

²⁰ Lo que no significaba que los estridentistas negaran totalmente a todos los autores mexicanos en alguna manera ya consagrados: aparte de su conocido respeto por Tablada y López Velarde, también hay testimonios de admiración por Alfonso Reyes, cfr. Schneider (1970: 87).

²¹ Únicamente de Arqueles Vela se conoce un dibujo (List Arzubide 1986: 27).

La primera «tarde del movimiento estridentista», que en abril de 1924 se celebró en el Café de Nadie y que combinaba la exposición de pinturas y esculturas con la lectura de prosa y poesía y la representación de algunas piezas musicales, fue la primera *performance* de este tipo. Por cierto, como lo anuncia la invitación y lo testimonian las memorias, todavía predominaba la intención estética –demostrar la ya postulada equivalencia de las artes con respecto a su orientación estridentista–, pero el acto en cuanto tal también comprendía el ambiente, el contacto inmediato con el público y su misma irreproducibilidad, es decir, era más que la suma de sus elementos. Meses después, se anunció en carteles de tipo publicitario el primer *happening* auténtico, de intención burlesca y epatante: una subasta de modelos de mujeres. Pero parece, en atención a los escasos documentos, que esta subasta se realizó sólo entre los propios estridentistas (cfr. List Arzubide 1986: 68-72). En cambio, el Teatro Mexicano del Murciélago, que fue ideado y dirigido por el estridentista Luis Quintanilla («Kin Taniya») y cuya primera función se dio en septiembre de 1924, pertenece al tipo de *performance* de la «tarde del movimiento estridentista», ya que integró distintas artes, ahora también folklóricas, en una actuación de intención estética-didáctica que, además, mostraba ciertos puntos de contacto con el nacionalismo mesiánico promulgado por José Vasconcelos.

En todo este proceso de transformación de una iniciativa de cambio literario en un proyecto de renovación que integrara todas las artes así como otros tipos de práctica cultural, *Vrbe, super-poema bolchevique en 5 cantos*, el segundo poemario de Maples Arce, publicado en junio de 1924, ocupa un lugar particularmente significativo. En cuanto libro, tal como va editado, ahonda en la posibilidad de sintetizar poesía y pintura. Es así como en la disposición tipográfica alternan los cinco cantos con cinco grabados en madera de Jean Charlot. Cantos y grabados comparten la exaltación estridentista de la modernidad y los «medios expresionistas», pero no se compenetran. Mejor dicho, en el fondo se sigue el esquema tradicional del texto ilustrado posteriormente, como asimismo lo indica la relegación de la mención de los grabados y su autor al colofón, después de los datos de impresión. Los cantos no apuntan a los grabados, ni las necesitan para la actualización de sus significados. Y los grabados sólo concretizan una parte del potencial de sentido de los textos: la temática general de la ciudad y la tecnología

modernas. En cambio, dejan de lado los otros hilos temáticos esenciales: la revolución social, ya exaltada, ya vista con angustia, la tensión entre el individuo y las masas y la presencia-ausencia de la amada (Meyer-Minnemann 1991, Escalante 1995). Así pues, sólo en un plano general, el de la copresencia inmediata de obras del estridentismo en cuanto estética «actualista» que abarca todas las artes, *Vrbe* demuestra una cualidad distinta con respecto a las publicaciones anteriores.

Mas desde otro punto de vista, *Vrbe* sí agrega una dimensión nueva a la literatura estridentista: la posibilidad de referirse a la Revolución Mexicana, o sea, a una instancia externa al campo literario, en función de afirmar el propio carácter revolucionario y de presentarse como la apropiación congenial de esta realidad. Cierta alusión a los aspectos y consecuencias político-sociales de la Revolución Mexicana y, en general, a la realidad fáctica capitalina ya se habían dado en los primeros manifiestos y poemarios estridentistas.²² Mas a diferencia de ellos, en *Vrbe* la revolución social, vinculada a la revolución rusa y al obregonismo, ocupa mucho más espacio y aparece ya no sólo como característica de la ciudad moderna, sino también, a través de sus connotaciones cotextuales y su proyección virtual sobre la capital mexicana (Meyer-Minnemann 1991), como meta de esta modernidad urbana concretable en la Ciudad de México. Sobre esta base, *Vrbe*, dedicado a los «obreros de México» y calificado en los primeros versos de «poema/ brutal/ y multánime/ a la nueva ciudad» (Maples Arce 1924, Canto I), fusiona modernidad universal y realidad nacional y reivindica, a la vez, la analogía entre sí mismo y la Revolución Mexicana: ambos son parte esencial de la actualidad e incorporan su avanzada. Es decir, *Vrbe* precisamente no quiere ponerse al servicio de la revolución social proyectada, sino perfilarse como su equivalente en el campo literario. De ahí que insiste de manera muy marcada en la propia literariedad, entre otras cosas a través de su metafórica audaz, su presentación tipográfica poemática y los versos metaliterarios que abren el poemario. Y, casi sobra recordarlo, no expresa ningún programa político, hecho que también corresponde a la situación del campo político mexicano de

²² Piénsese sólo en los nombres de calles y edificios que aparecen en *Actual no. 1* o la dedicatoria de Esquina, de List Arzubide: «A ella/ que está siempre a XV minutos del Zócalo», sobre este aspecto cfr. también Meyer-Minnemann (1982).

aquel entonces, en el cual todavía no existía ningún partido de izquierda lo suficientemente perfilado como para cumplir ese rol de autoridad externa.²³

La amplia recepción de *Vrbe*, por lo general bastante positiva y a veces entusiasta (cfr. Schneider 1970: 100-101), actualizaba precisamente esta posibilidad de establecer una analogía entre la Revolución Mexicana y la temática así como la estética «revolucionarias» del poemario. A este respecto, *Vrbe* no sólo significaba la definitiva consagración de Maples Arce como líder y máximo representante del grupo estridentista. Frente a los que seguían considerando el estridentismo una moda pasajera (cfr. Schneider 1970: 109-110), también conllevaba un considerable aumento de la aceptación del estridentismo como oposición «seria» cuya influencia en el campo literario ya no podía negarse. Es así como incluso uno de sus rivales inmediatos, Xavier Villaurrutia, tenía que admitir, a finales de 1924, que el estridentismo «de cualquier modo, consiguió rizar la superficie adormecida de nuestros lentos procesos poéticos» (Villaurrutia 1924: 15). Así pues, con respecto al poder simbólico, esta ampliación del concepto y la práctica de la relación entre literatura estridentista y realidad extraliteraria empezaba a dar frutos: si bien el grupo todavía estaba lejos de ocupar la posición dominante, sí estaba a punto de alcanzar la preponderancia con respecto a la literatura opositora.

Ello lo manifestaba también la polémica en torno a *Los de abajo* y el estado y las tareas de la literatura mexicana contemporánea que a finales de 1924 se inició a raíz de un artículo de signo claramente vanguardista –uno de los co-autores fue el propio Arqueles Vela– sobre «La influencia de la Revolución en nuestra literatura».²⁴ En los meses siguientes numerosos autores entonces prestigiosos, como Jiménez Rueda y Salado Alvarez, intervinieron para negar a la literatura mexicana actual cualquier valor «representativo» y hasta literario con respecto a las exigencias históricas nacionales, mientras algunos jóvenes –Fran-

²³ Desde otro punto de vista ya Schneider (1970: 206) llama la atención sobre todo este complejo.

²⁴ El artículo, firmado por el nombre supuesto de José Corral Rigán, apareció en *El Universal Ilustrado*, 24. 11. 1924; para la historia de esta polémica cfr. Schneider (1975: 159-200).

cisco Monterde y José D. Frías-, defendieron la literatura mexicana moderna representada por *Los de abajo* y el estridentismo. En su conjunto, esta polémica, que se prolongó hasta mediados de 1925, revela la crisis del campo literario provocada por las reivindicaciones del estridentismo evidentes a partir de *Vrbe*. La exigencia de una literatura mexicana que en cuanto a contenido, expresión y sentido correspondiera a la altura del tiempo y, a la vez, la actualidad nacional, había tocado el punto vulnerable de la literatura establecida. En atención a sus mismos principios –la obligación modernista de la literatura para con el desarrollo social– y la creciente aceptación de la Revolución como factor decisivo de ese desarrollo, ella ya no podía negar la necesidad de renovar la literatura mexicana en este sentido.²⁵ Y aumentaron las voces que admitían al estridentismo como la iniciativa mexicana más perfilada y llamativa al respecto frente a la cual otras –y la misma literatura establecida– habrían de redefinir sus tomas de posición.²⁶

Las pretensiones de los estridentistas en cuanto movimiento empeño ya iban más lejos y, como lo señala el tipo de sus actividades capitalinas, ya no se cifraban sólo en el deseo de poder literario, sino se extendían hacia el proyecto de un cambio cultural más amplio. Así se explica también el hecho de que sin demoras ni reservas aprovecharon la posibilidad, exclusiva de la particular situación política del México de aquel momento, de cooperar para este efecto con el poder político institucional. Maples Arce, que en marzo de 1925 se trasladó a Xalapa para ocupar un puesto de juez de primera instancia, poco después aceptó el cargo de secretario del gobierno del estado de Veracruz, entonces gobernado por el general Heriberto Jara, y llamó a List Arzubide, Alva de la Canal y Leopoldo Méndez –Vela se quedó en la capital para luego irse a España, Aguillón Guzmán vino algo más tarde a Xalapa, Gallardo acudió esporádicamente– a reunirse con él y realizar juntos ese «propósito de una revolución completa que abarcara la ideo-

²⁵ Sobre todo en las declaraciones de Jiménez Rueda trasluce esta admisión como base de sus juicios, cfr. los pasajes citados en Schneider (1975: 161-172).

²⁶ Cabe destacar que los escritores establecidos que intervinieron en la polémica casi nunca nombraron a los estridentistas, no obstante, muchos de sus ataques contra la actual literatura mexicana se dirigen ante todo contra sus obras.

logía revolucionaria, la literatura, las artes plásticas y todas las manifestaciones de la cultura» (Maples Arce, en Bolaño 1976: 55). Apoyados por Jara, que profesaba una orientación revolucionaria de izquierdas y simpatizaba con el estridentismo, desarrollaron una amplia gama de actividades entre culturales, administrativas y políticas. Realizaron exposiciones; dieron clases de literatura e intervinieron en la política educacional; editaron una nueva revista, *Horizonte*, de la cual salieron bajo la dirección estridentista 10 números en tiradas cuantiosas de hasta 10.000 ejemplares; fundaron las Ediciones de la Revista Horizonte donde publicaron entre otras *Los de abajo* y la *Fábula de Polifemo* y *Galatea*; cooperaron en la fundación de la Universidad Veracruzana y la estación de radio; establecieron estrechas relaciones con el movimiento obrero y estudiantil (Alva de la Canal et al. 1983: 24-31); escribieron textos de información cultural y sobre temas políticos (Maples Arce 1927b, 1927c; List Arzubide 1928) y también acogieron en su revista, aparte de textos literarios, contribuciones de información literaria y cultural y artículos de instrucción pública, numerosos escritos políticos, varios de ellos de carácter netamente propagandístico (Schneider 1970: 150-164). Con todo, Xalapa se convirtió en «Estridentópolis», donde los estridentistas dominaron, si bien no incontrastablemente, el campo literario y artístico de la ciudad—hasta lograron formar escuela entre los escritores jóvenes (Bustos Cerecedo 1983)—, y toda su vida cultural pública.²⁷

Testimonio de cómo toda esta situación se veía desde fuera, entre la juventud que se consideraba progresista, son también el tercero y el cuarto —y último— manifiesto estridentista. Publicados el uno en julio de 1925 en Zacatecas y el otro en enero de 1926 en Ciudad Victoria y firmados casi sólo por nuevos simpatizantes del grupo, entre ellos los delegados del III Congreso Nacional de Estudiantes en Ciudad Victoria, ambos textos ya apenas se ocupan de teoría literaria sino se centran en la protesta contra la estancada vida intelectual del país e insisten en la relación entre revolución social y estridentismo: éste es «el movimiento estético revolucionario de México» (*Manifiesto estri-*

²⁷ Ello se demuestra hasta en las reacciones contrarias a la política cultural y educacional de los estridentistas, cfr. los testimonios en Schneider (1970: 184 s.).

dentista no.4, Schwartz 1989: 175; el subrayado, insinuado por el texto, es mío, K.N.).

Pero, el éxito no era gratis ni completo. Exigía modificaciones de principios que hasta entonces habían marcado el concepto de literatura estridentista. Es así como el trabajo en Xalapa implicaba, ante todo, el abandono de la tantas veces subrayada autonomía del estridentismo frente al campo de poder. Los estridentistas se hallaron en dependencia casi absoluta del poder económico y político del gobierno veracruzano, y su compromiso con este poder iba aún más lejos que el que Maples Arce había atacado tan violentamente en su primer manifiesto y rehusado también en *Vrbe*. El tipo y la orientación de sus actividades, reflejada también en la selección de textos publicados en *Horizonte*, correspondían en gran parte a las pretensiones político-sociales de Jara y recordaban además en varios aspectos al proyecto cultural-educacional de Vasconcelos, cuya retórica trasluce en frases como «Es innegable que la Revolución Mexicana ha principiado a cristalizar en una obra de redención espiritual» o «es indispensable demostrar que existe una fuerza nueva [...] y que esta fuerza justa, en nombre de la raza, tiene la bella misión de hablar, que es la del espíritu» (Maples Arce 1927b). Y esta «fuerza nueva», en tanto que los estridentistas reivindicaban representarla a través de sus actividades, tampoco era tan radicalmente «nueva» como lo hubiera exigido la estética estridentista anterior. Es así como en *Horizonte* se mitiga tanto la negación de las tradiciones literarias y culturales como, por el otro lado, la exaltación de la modernidad tecnológica y el intento de crear un lenguaje nuevo, específicamente moderno.

Con todo, la creación literaria propiamente dicha estaba relegada a segundo lugar. Y las otras actividades muchas veces sólo remotamente –con respecto al intento de renovación y modernización– recordaban sus principios estridentistas. Así, la integración de literatura, arte y ámbitos extraartísticos en una práctica performativa común que se había iniciado con los *happenings*, se disolvió en una serie de distintas actividades cuyo carácter vanguardista a menudo sólo estribaba en el hecho de que fueron realizadas por vanguardistas y en el espíritu que las animaba. Es decir, la estética estridentista seguía siendo el impulso detrás de las actividades, pero no fue el principio que las unificara en cuanto tales.

De ahí que los relativamente pocos poemas escritos durante la estancia en Xalapa se atengan al modelo de las primeras obras estridentistas y no intenten recoger las posibilidades poetológicas, implícitas a esta nueva etapa, de estrechar en y por los mismos textos los vínculos entre estética revolucionaria y revolución social. A todas luces, la ampliación del concepto de literatura emprendida por los estridentistas encontró su límite definitivo en y frente a las experiencias en Xalapa. El concepto de literatura estridentista, por más que se extendiera hacia lo no-literario, en ningún momento proyectaba la puesta al servicio de la revolución social, y parece que precisamente ahora, cuando las circunstancias podían ocasionar la recepción contraria, los poemas querían y debían subrayar este hecho.

Así se explica que ninguno de los poemas estridentistas escritos durante esta época aluda a Xalapa/Estridentópolis ni ahonde en la analogía entre revolución social y estridentismo. Los *Poemas interdictos* (1927), de Maples Arce, se dedican a comunicar, ante todo, la subjetividad y la soledad del yo-poeta. Y en ello demuestran un uso marcadamente poético del lenguaje en la línea de *Andamios interiores*, pero menos prolífico en el empleo del vocabulario técnico moderno y la búsqueda de la a-referencialidad y más audaz con respecto a la espacialización de la escritura. La modernidad tecnológica –el automóvil, el avión–, se combina con otros temas: la reflexión metapoética, el paso del tiempo, el viaje, la naturaleza y, otra vez, el recuerdo de la mujer y de las mujeres. La Revolución Mexicana está presente («Revolución»), pero sólo como realidad apropiada, como experiencia de entusiasmo lo mismo que de violencia y muerte, angustia y pérdida. Sigue la fusión entre modernidad técnica y social y «nuestro México», cifrado ahora empero en la capital y el campo. Y frente al patetismo grandilocuente de las primeras estrofas del poema, todavía bastante cercas de *Vrbe*, destacan otros versos que casi recuerdan a López Velarde:

Noche adentro
los soldados,
se arrancaron
del pecho
las canciones populares.

La artillería
 enemiga, nos espía
 en las márgenes de la Naturaleza;
 [...]

Allá lejos,
 mujeres preñadas
 se han quedado rogando
 por nosotros
 a los Cristos de piedra
 (Maples Arce 1981: 67-68).

Y la (auto)afirmación del propio vanguardismo otra vez está conferida exclusivamente a la ruptura radical, implícita y explícita, con las normas literarias establecidas: «Estoy a la intemperie/ de todas las estéticas» («Canción desde un aeroplano», Maples Arce 1981: 57).

Esta insistencia en la autonomía del arte estridentista también destaca en el ya citado libro de List Arzubide sobre *El movimiento estridentista*. Su particular modelización de la historia del estridentismo, cuya narración sigue el modelo de la novela estridentista e integra en su transcurso una gran cantidad de documentos –fotografías, reproducciones de grabados, dibujos, carteles etc.–, ofrece una versión un tanto idealizada de la situación de los estridentistas. Expone la creación de Estridentópolis como *telos* inherente al desarrollo del movimiento –«Estridentópolis realizó la verdad estridentista» (List Arzubide 1986: 93)–, pero calla por completo el papel de Heriberto Jara –así como apenas alude a la revolución social– e insiste en la repercusión nacional de esa creación y su carácter predominantemente estético, cuando de hecho las actividades estridentistas no lograron esta resonancia y consistían mucho más en el ya comentado trabajo de instrucción y divulgación, administración y propaganda. Es así como esta historia estridentista del estridentismo parece querer suplantar un desequilibrio: frente a la labor actual de los estridentistas, tan parecida a la de funcionarios y delimitada por las obligaciones del campo político, recuerda la práctica artística del estridentismo y sus reivindicaciones de una literatura autónoma que desde su misma autonomía extiende su poder utópico a otros ámbitos. Precisamente en este sentido el discurso a los obreros, con el cual termina el libro, hace desembocar el estriden-

tismo en la revolución: «Haced la huelga a la vida en seguro» (List Arzubide 1987: 105).

Es así como las obras literarias que más responden a las posibilidades estéticas de esta etapa del estridentismo provinieron del margen del grupo y sus actividades. Xavier Icaza, autor de *Magnavox* (1926) y *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, terminado en 1926 pero publicado dos años más tarde, nunca había formado parte del grupo estridentista propiamente dicho, e incluso parece que recién a partir de 1926, cuando regresó a Xalapa, tomó noticia de los estridentistas. No obstante, ambas obras están profundamente marcadas por la estética estridentista, concretamente, y ello no puede sorprender, por el proyecto estridentista de una «revolución completa», estética y social. Es así como *Magnavox* fusiona narración, «farsa» –en el sentido valle-inclanESCO–, polémica, pintura –dos ilustraciones de Alva de la Canal–, elementos populares e imagería técnica moderna en una obra caracterizada por su «performative interaction of the visual with the verbal» (Unruh 1994: 53). El compromiso político-social y estético con «the autochthonous-nationalist perspective on Mexico's future», que va de la mano con la renuncia al nacionalismo mesiánico de Vasconcelos lo mismo que del comunismo y del neocolonialismo a modo argentino (ibid.), radicaliza los postulados estridentistas en más de un sentido. La fusión de propaganda política y renovación estética a todos los niveles de la obra supera definitivamente el límite entre literatura, arte y práctica política-vital, y la posición política misma significa una decisión unívoca hasta el momento rehusada por el estridentismo. *Panchito Chapopote*, en cambio, se presenta como obra al fin y al cabo intrínsecamente estética, intención evidente en la ruptura de la ficción al final del texto, cuando el autor aparece y hace morir a su personaje principal. Pero el texto, que combina, entre otros, rasgos del esperpento, metafórica estridentista y elementos del Teatro mexicano del murciélago, es sólo una parte de la obra justamente titulada retablo o relación: las ilustraciones, otra vez de Alva de la Canal, configuran la otra parte, congenial y nada prescindible (cfr. Icaza 1961). No obstante, la obra significa una toma de posición política muy comprometida y unívoca en las circunstancias históricas concretas: apunta hacia la necesidad de frenar la influencia de la industria extranjera del petróleo, defendida por Jara en oposición al

gobierno central de Calles, discrepancia que hacia finales de 1927 también iba a causar la caída del gobernador y, con ello, el final de las actividades estridentistas en Xalapa y de su existencia como movimiento.

Pero la disolución del movimiento estridentista a finales de 1927 no se debió exclusivamente a la caída del general Jara. También tenía que ver con el propio desarrollo del movimiento, con lo que se podría llamar el paulatino abandono de su actitud y posición de vanguardia siempre actualista, la otra cara de su persistencia con respecto al proyecto estético original. Ya en 1926 se consideraron «los clásicos del momento de hierro» (List Arzubide, en Schneider 1970: 205) y proyectaron un «último manifiesto subversista, para declarar que el estridentismo ha inaugurado ya su periodo clásico» (Aguillón Guzmán, en *ibid.*). A ello se juntaba, a todas luces, cierto desencanto causado por las tareas burocráticas y el ambiente provinciano (cfr. Barreiro Tablada 1925), y su cambiada posición, concretamente, su pérdida de influencia en el campo literario nacional.

La estancia de los estridentistas en Xalapa –o sea, la periferia– y la relativa escasez de sus publicaciones literarias significaba, primero, una mengua de su presencia en el campo literario del centro. Además, su compromiso con el poder político, aunque fue un compromiso personal e institucional mas no estético, tampoco contribuía a fortalecer su posición en ese campo, dominado por los que defendían su autonomía contra influencias externas. Y la llamada literatura comprometida, entonces una posición apenas naciente en el contexto mexicano, igualmente no hubiera podido respaldar al estridentismo, ya que para ello no se prestaba su estética vanguardista ni, en rigor, su actuación política poco ortodoxa con respecto a las ideologías de izquierdas ya perfiladas como tales. Mas la pérdida de la posición como movimiento literario oposicional serio y más avanzado que el estridentismo había logrado en 1924/1925, se debía también a otros factores. Entre 1927 y mediados de 1928 los futuros Contemporáneos estaban a punto de alcanzar la preponderancia con respecto a la literatura opositora y, aún más, la literatura «joven» de México, como lo demuestra la recepción de sus obras hasta en las casi oficiales historias de la literatura mexicana de González Peña (1928) y Jiménez Rueda (1928). Ello tenía que ver no sólo con el carácter específico de su proyecto vanguardista

perfilado hasta entonces, como bien se sabe, muy distinto y, en todo caso, menos iconoclasta que el estridentista, y el hecho de que todavía no habían presentado la empresa que les iba a causar tanto rechazo: la revista *Contemporáneos*. Sobre todo influía en ello la particular situación del campo literario mexicano de aquel breve período, en el cual el debate en torno a la cuestión de cómo debería ser la literatura de la Revolución por el momento se había apaciguado, si bien seguía latente. La novela de la Revolución todavía no se había perfilado como género propio –y Azuela seguía publicando novelas de influencia vanguardista–, y la literatura comprometida recién iba a definirse a partir de 1929. En cambio, se discutía el concepto de la poesía pura y, también, el proyecto del surrealismo francés (Schneider 1978). Dentro de todo este contexto, el estridentismo, en su versión de los *Poemas interdictos* –la de *Panchito Chapopote* vino demasiado tarde y no fue recepcionado por los estridentistas–, ya no poseía esa marca de novedad que había podido reivindicar pocos años antes y, sobre todo, había perdido gran parte de su capacidad de provocar la crisis del sistema. Cierta resonancia de esta situación se dió incluso en el extranjero: mientras en 1925 Guillermo de Torre había destacado a Maples Arce como exponente de la vanguardia en México, en marzo de 1927 ya habla de «los pasajeros ‘estridentistas’» y expone la poesía de los futuros *Contemporáneos* como la de «los jóvenes» (en Schneider 1970: 183). Con todo, la desintegración del grupo estridentista a finales de 1927 fue la consecuencia bastante lógica del propio desarrollo y de una situación política tanto como literaria que en rigor no le ofrecía otra salida.

Quedaba por asegurar, no obstante, la posición del estridentismo dentro de la historia literaria mexicana. Y a este respecto, los estridentistas, ante todo List Arzubide, persiguieron una estrategia doble. Por un lado, intentaron demostrar el aprecio que su movimiento, precisamente en su intento, históricamente el primero en Hispanoamérica, de establecer una analogía entre literatura vanguardista y revolución social y de contribuir activamente a los cambios político-culturales, había logrado en la vanguardia intercontinental. De ahí que List Arzubide editara, en 1928 y todavía en Xalapa, las *Opiniones*, entusiastas y solidarias, que autores vanguardistas de todos los países hispanoamericanos le hicieron llegar sobre *El movimiento estridentista*; de ahí que les añadiera un prólogo en el cual insiste en la «acción lírica y activa» del

movimiento y su vínculo con la revolución social, otra vez proyectada hacia el futuro (List Arzubide 1986: 127).

Y por otro lado se intentaba destacar la función decisiva del estridentismo dentro de la historia de la poesía mexicana, estrategia que responde directamente a la situación coetánea del campo literario mexicano y de sus eternos rivales, los futuros Contemporáneos. Es así como en su ya citada «Conferencia sobre el movimiento estridentista», List Arzubide no insiste tanto en el carácter ruptural e iconoclasta de la poesía estridentista, sino busca establecerla como la «imagen más honda, más completa, más íntegra de México y su Revolución» (List Arzubide 1987: 117), o sea, la presenta –simplificando pero, en vista de los textos, no exenta de razón–, como la apropiación mimética de una realidad extraliteraria específicamente nacional. Y al mismo tiempo la expone como la culminación del desarrollo de la «verdadera» poesía que tiene sus antecedentes en Quevedo y Bécquer y, ante todo, en Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud. Ciertamente intento de ubicar al estridentismo en la tradición de la modernidad literaria ya era visible en la selección de textos literarios publicados en *Horizonte*, sin embargo, aquí llama la atención la ausencia de cualquier referencia a la vanguardia. Otra vez se define la poesía estridentista como expresión y transmisión de un estado anímico, lograda por la creación de imágenes equivalentes y sugerencias. Así, declara List Arzubide, los estridentistas han arrancado la poesía de sus «bajos menesteres» y le han devuelto su «verdadera» función: hacer «sentir la poesía», hacer «alcanzar la divina magia del ensueño corporizado. De lo irreal adivinado y presentido en los sueños. Ser finalmente todos la poesía. Ese es el mejor regalo que los estridentistas le hemos dado a México» (List Arzubide 1987: 119-120).

Desde luego, de todas las autodefiniciones estridentistas ésta es indudablemente la menos convincente. No obstante, hace hincapié en un rasgo clave para la comprensión del desarrollo del estridentismo: para sus principales integrantes fue siempre un movimiento esencial y predominantemente literario. Y no sólo ello. En cuanto movimiento literario se distingue por la fe, específicamente vanguardista, en el poder autónomo de la literatura tal como se la concebía, en su capacidad y su deber de extender sus límites hacia otros ámbitos –artísticos y, también, extraartísticos– sin perder por ello su autonomía. La renovación estética y el proyecto de un cambio cultural amplio, la reivindi-

cación de una relación de analogía entre estridentismo y Revolución Mexicana y la conversión de esta relación en un vínculo institucional – todo esta ampliación de las actividades estridentistas afirma esta fe, si bien no se explica sólo por ella ni la deja inafectada. Mas, gracias a ella, el concepto de literatura estridentista nunca se rindió ante exigencias externas –los estridentistas en cambio sí–, y gracias a ella al final se quería y podía conferir la tarea de asegurar el lugar histórico del estridentismo a los textos mismos y su efecto revolucionario dentro del campo literario. Al terminar su trayectoria, el estridentismo no necesitaba volver al arte: a su manera, nunca lo había abandonado.

Bibliografía

- Alva de la Canal, Ramón, et al. (1983): «El estridentismo en la memoria», en: AA.VV.: *Estridentismo: memoria y valoración*, México: Fondo de Cultura Económica (= SEP 80/50), 9-32.
- Barreiro Tablada, Enrique (1925): «El joven maestro se ha vuelto un burgués de la judicatura», en: *El Universal Ilustrado*, México, 2/7/1925, 44 y 90.
- Blanco, José Joaquín (1977): *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*, México: Fondo de Cultura Económica (= Vida y pensamiento de México).
- Bolaño, Roberto (1976): «Tres Estridentistas en 1976: Arqueles Vela, Maples Arce, List Arzuide», en: *Plural* 62, 48-60.
- Bustos Cercedo, Miguel (1983): «Estridentistas en la sombra», en: AA.VV.: *Estridentismo: memoria y valoración*, México: Fondo de Cultura Económica (= SEP 80/50), 260-286.
- Escalante, Evodio (1995): «La complejidad estética de Maples Arce», en: *Memoria* 79, 37-40.
- (1996): «El estridentismo ante los espejismos de la crítica», en: *Sábado* 969 (= Suplemento de *unomásuno*, 27 de abril de 1996), 1-3.
- Fell, Claude (1994): «El ideario literario de José Vasconcelos (1916 - 1930)», en: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 42, 2, 549-562.
- Gordon, Samuel (1989): «Modernidad y vanguardia en la literatura mexicana: Estridentistas y Contemporáneos», en: *Revista Iberoamericana* 55, 1083-1098.
- Hopfe, Karin (1996): *Vicente Huidobro, der Creacionismo und das Problem der Mimesis*, Tübinga: Gunter Narr (= Frankfurter Beiträge zur Lateinamerikanistik 6).
- Icaza, Xavier (1961): *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz. Maderas originales de Ramón Alva de la Canal. Es de Xavier Icaza*, México: Aloma (= reedición de la primera edición de 1928, aparecida en México: CVLTVRA).
- Ille, Hans-Jürgen/Meyer-Minnemann, Klaus/Niemeyer, Katharina (1994): «Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana entre 1860 y 1914», en: Dill, Hans Otto et al.: *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Francfort del Meno/Madrid: Vervuert, 90-103.
- Jurt, Joseph (1995): *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Klinger, Cornelia (1995): *Flucht — Trost — Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten*, Munich: Hanser.

- List Arzubide, Germán (1926): *El movimiento estridentista*, Xalapa: Horizonte.
- (1928): *Emiliano Zapata. Exaltación*, segunda edición, Xalapa: Gobierno de Veracruz.
 - (1987): *El movimiento estridentista*, México: Secretaría de Educación Pública (= Lecturas Mexicanas, Segunda Serie 76).
- Maples Arce, Manuel (1924): *Urbe. Super-poema bolchevique en 5 cantos*, México: Botas e Hijo.
- (1927a): *El movimiento social en Veracruz*, Conferencia sustentada en la Cámara del Trabajo de Jalapa en 1.º de mayo de 1927, Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz.
 - (1927b): «Nota liminar», en: Nieto, Rafael: *El imperio de los Estados Unidos y otros ensayos*, Xalapa: Biblioteca Popular del Gobierno.
 - (1981): *Las semillas del tiempo. Obra poética, 1919 - 1980*, México: Fondo de Cultura Económica (= letras mexicanas).
- Meyer-Minnemann, Klaus (1982): «Der Estridentismus», en: *Iberoamericana* 15, 31-42.
- (1991): «La Urbe de los Estridentistas», en: *Neue Romania* 10, 103-113.
- Schneider, Luis Mario (1970): *El estridentismo o Una Literatura de la Estrategia*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- (1975): *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, México: Fondo de Cultura Económica.
 - (1978): *México y el surrealismo (1925 - 1950)*, México: Fondo de Cultura Económica.
 - (ed.) (1983): *El estridentismo. Antología*, México: Difusión Cultural/UNAM (= Cuadernos de Humanidades 23).
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1991): «Ansichten vom Ende der Avantgarde — Octavio Paz' *Los hijos del limo* und *Tiempo nublado*», en: Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.): *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext/La Vanguardia Europea en el Contexto Latinoamericano*, Frankfurt del Meno: Vervuert, 473-492.
- Schwartz, Jorge (1991): *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid: Cátedra.
- Unruh, Vicky (1994): *Latin American Vanguards. The Art of Contentious Encounters*, Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press.
- Villaurrutia, Xavier (1924): *La poesía de los jóvenes de México*, México: Ediciones de la Revista Antena.
- Wehle, Winfried (1982): «Avantgarde: ein historisch-systematisches Paradigma 'moderner' Literatur und Kunst», en: Warning, Rainer/Wehle, Winfried (eds.): *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, Munich: Fink, 9-40.